

# DAS LEBEN VERPASSEN?

Trägheit und Rotation in «Drei Schwestern»

Der Kompositionsstudent ist sechzehn Jahre alt und wird in Budapests Theaterzene als «der Komponist» herumgereicht. Ausserdem spielt er blendend Klavier, hat mit einer Improvisation zu einem Film Aufsehen erregt und schreibt inzwischen regelmässig Theatermusik. «Ich lebte praktisch in diesen Theatern», erinnert sich Peter Eötvös an die frühen 1960er Jahre, und spricht vom Wunder einer Welt, zu der er unverhofft Zugang bekam. «Mein Leben ist eigentlich eine einzige Liebe ans Theater», gesteht der Musiker und sucht denn auch seit seinen kompositorischen Anfängen immer wieder die Anbindung an das Szenische. Er ist einer neuen Form des Theaters mit Hilfe der Musik auf der Spur und möchte mit dem Senden akustischer Signale «die gleiche Vision erzeugen», als sässe man im Theater. «Für mich ist es eine wunderbare Vorstellung, dass wir Sichtbares hörbar oder Hörbares sichtbar machen». Oper funktioniert dabei anders als Schauspiel. Im Verständnis Eötvös' versetzt die der Musik eigene Emotionalität das Publikum in einen für die Wahrnehmung besonders durchlässigen Zustand und eröffnet eine tiefer liegende Schicht von Erkenntnis.

Klassische Form und unkonventionelles Erzählen

Eötvös deutet Oper als gleichwertiges Miteinander von Musik und Theater und somit als Kunstform, die klaren dramaturgischen Regeln folgen muss. Was er nach eigener Aussage «bei Stücken von Shakespeare und Ibsen» gelernt hat, wendet er auch in seiner ersten grossen Oper *Drei Schwestern* (1996–97) an. Sie folgt dem klassischen Aufbau von Einleitung und drei auf je eine Hauptfigur fokussierten Szenen sowie vertrautem Spannungsaufbau durch Accelerandi und Kontraste – und Entspannung der Szene durch Ruhephasen. Im Prolog wird die Kernaussage des Stücks präsentiert, die Tschechow Olga am Ende aussprechen lässt («Die Zeit kommt, und wir werden erfahren, was der Zweck der Leiden ist,

und aus unserem Leiden wird Freude sprühen für all die späteren Lebenden»). Ihre bange Frage, ob sich «die Zukunft an uns erinnert», beantwortet der Komponist bereits im Prolog und stellt anschliessend die jeweils gleichen Ereignisse aus je einer anderen Perspektive dar. Tschechows Vorlage wird zerschnitten, und aus der vieraktigen Anlage des Schauspiels werden drei Sequenzen, in denen dieselben Splitter der Erzählung aus dem Blickwinkel Irinas, Andrejs und Maschas dargestellt werden. Dem Publikum werden drei verschiedene Erzählungen präsentiert, wobei keine der Sequenzen vollständig ist, ausserdem wird durch das Auslassen von Ereignissen das Zeitempfinden ausser Kraft gesetzt. Der Komponist gibt dem Wunsch nach Vollständigkeit und Sinnstiftung durch eine traditionelle Chronologie nicht statt. Hingegen schafft er durch wiederkehrende, raffiniert variierte Episoden szenischer und musikalischer Art Zusammenhalt. Mehrmals findet sich die Regieanweisung, Natascha gehe mit einer Kerze in der Hand über die Bühne, mehrmals verwüstet ein Feuer die Stadt, zerbricht der Doktor die Glasuhr. Maschas Pfeifen zieht sich bis am Ende durch das Stück, dargestellt von schrillen Glissandifiguren der Streicher. Ein Weckruf anderer Art ist die «Feuermusik» des Orchesters, das die Figuren mit tödlicher Energie aus ihrer Trägheit aufschreckt. Eötvös nähert die Verfahren seines Komponierens (Zusammensetzens) den aktuellen Verfahren von Literatur und Film an und legt den Konstruktionscharakter offen, der einer jeden Darstellung zugrunde liegt. Schliesslich gleicht *Drei Schwestern* in dieser restrukturierten Form der Überlieferung eines Mythos'. Indem wir angeblich näher an angeblich Geschehenes herangeführt werden, werden wir gleichzeitig auf Distanz gehalten. Künstlichkeit ist also angesagt sowie eine szenische Interpretation der Oper, die Realismus und Opernkonventionen meidet.

Dreiecksbeziehungen und Dreitonakkorde

Drei Figuren stehen im Zentrum der drei Sequenzen, und jede der Hauptfiguren wird mit zwei anderen Personen oder Personengruppen konfrontiert. Diese Dreiecksbeziehungen sind selbstredend konfliktgeladen. Irina schwankt in ihren Gefühlen zwischen den Offizieren Soljony und Tusenbach, Mascha zwischen ihrem Ehemann Kulygin und Offizier Werschinin. Letzterer wiederum steht

zwischen Mascha und ihrem Ehemann. Andrej kann sich nicht zwischen seinen Schwestern und seiner Ehefrau Natascha entscheiden, und diese steht zwischen ihrem Ehemann Andrej und ihrem Geliebten Protopopow. Die obsessive Struktur dieser Verknüelungen schlägt auf die Musikalisierung durch und mündet in das beharrliche Kreisen um die Zahl Drei. Eötvös arbeitet mit Dreitonakkorden, die zwischen Dur und Moll schwanken, ähnlich den Figuren, die ihr Los beklagen und allfällige Wendungen ins Bessere zumindest in Betracht ziehen. Die Zahl Drei ist ausserdem im Gebrauch von Terzen und den aus der Überlagerung von zwei Terzen entstehenden Quinten eingeschrieben sowie ihrer Trübung in der Erscheinung als verminderte Quinte. Schliesslich findet sich nach zwei Dritteln des Stücks jene hoffnungsversprechende Szene, die zum Wendepunkt der Geschichte hätte führen können. Der Doktor, noch immer alkoholisiert, spricht aus, was Peter Eötvös als «das einzig intelligente Wort» bezeichnet, das im ganzen Stück gesprochen wird. Andrej bekommt vom Doktor den Rat, sein Schicksal in die Hand zu nehmen und abzuhaue: «Setz deinen Hut auf (...) und verdufte schnell, ganz weit weg, und schau dich nicht um. Und je weiter du kommst, umso besser.» Andrej jedoch verharrt wie seine drei Schwestern im Stillstand und beklagt den Lauf der Dinge. Er selbst flüchtet in die Spielsucht, Irinas Verehrer duellieren sich und Baron Tusenbach stirbt, Werschinin schliesslich verlässt mit der Truppe die Stadt.

#### Die Hüllen der Konversation

Tschechows Personal plaudert bekanntlich ohne Ende. Hundertunddreizehnmal sagt beispielsweise der Doktor in der Schauspielfassung «ist doch egal». Eötvös nimmt das besinnungslose Sprechen beim Wort und treibt es in der zweiten Sequenz auf die Spitze. Offiziere und Hausbewohner sind im Salon versammelt. Dabei findet kein Gespräch statt, niemand hört dem anderen zu, es herrscht vielmehr ein gespenstisches Durcheinander, das die Einsamkeit der Figuren deutlich macht. Der Komponist kleidet das beziehungslose Schnattern in die Form zersplitterter Polyphonie. Diese transportiert in der Tragik auch Komik, etwa dann, wenn Natascha ihr «Kindchen» begrüsst und dabei in übersteigerte Emphase zwischen Sprechgesang und Opernpathos ausbricht. Oder als sie ihre

erotischen Qualitäten anpreist und versichert, dass aus ihr nicht «nur die Mutter» spreche. An solchen Stellen wird deutlich, wie sehr der Komponist an die Musik und die Bühne denkt, und warum seine Aussage zutrifft, dass alle seine Musik im Grunde genommen «Theatermusik» sei. Die Charakterisierung der Oper als «Madrigal zu dreizehn Stimmen» stammt von Peter Eötvös selbst, und die Übersetzung in eine zeitgemässe Musiksprache fusst auf der Liebe zur Kunst Adriano Banchieris, dessen Madrigalkomödien der Komponist in seiner Jugend gesungen hatte. Die Verbundenheit mit dieser Kunstform der gehobenen Unterhaltung wird auch im Werkverzeichnis sichtbar, finden sich doch *Drei Madrigalkomödien*, die auf das Jahr 1963 zurückgehen und deren Überarbeitung den Komponisten bis 1989 beschäftigt hat.

#### Männer in Frauenrollen

In der Urfassung der *Drei Schwestern* hat Eötvös ausschliesslich Männer vorgesehen. Die Rollen der Schwestern und deren Schwägerin Natascha werden von Countertenören gesungen, die Amme Anfisa von einem Bass. Das hat in den zahlreichen Inszenierungen zu unterschiedlich überzeugendem Spiel mit der Travestie geführt; inzwischen werden die Frauenrollen immer häufiger auch mit Frauenstimmen besetzt. Auch in der Zürcher Produktion singen bis auf Anfisa ausschliesslich Frauen. An sie wird derselbe szenische Anspruch gestellt wie an die Männer, die Frauen verkörpern, hatte doch der Kunstgriff der «Rockrollen» seinerzeit dramaturgische Gründe. Einerseits soll das Allgemeingültige der Konflikte deutlich werden und nicht das Geschlecht, andererseits soll in der Abstraktion der Darstellung die physikalische Kraft von Dreiecksbeziehungen in den Vordergrund treten. Das Geschehen dreht sich im Kreis und ist mit einer Rotation vergleichbar, die in ihrer endlosen Bewegung den gleichzeitigen Stillstand verkörpert. Diesem steht das Theatermittel der Überzeichnung entgegen, die Eötvös ohne Scheu anstrebt und auf kompositorisch avancierte Weise erzeugt. Anfisa «muss komisch sein», Natascha «penetrant komisch», so der Komponist, der in diesem Zusammenhang auf einen Brief Tschechows an Stanislawski verweist – denn auch Tschechow bedient sich der Überzeichnung und nennt seine Stücke ausdrücklich Komödien.